



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUŚ**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Le surnaturel et le corps : le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones

**Author:** Katarzyna Gadomska

**Citation style:** Gadomska Katarzyna. (2018). Le surnaturel et le corps : le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones. W: K. Gadomska, A. Loska, A. Swoboda (red.), "Le surnaturel en littérature et au cinéma = The supernatural in literature and cinema" (S. 53-67). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA GADOMSKA  
Université de Silésie, Katowice

## Le surnaturel et le corps Le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones

**ABSTRACT:** The aim of this article is to study the relationship between the supernatural and the representations of the body in neo-fantastic francophone short stories (by J.-P. Andrevon, J.-P. Bours and A. Dorémieux). My hypothesis is that the classic 19-th century fantastic literature was the fantastic of the appearance of the body (e.g. spectral), while today, with the dominating motifs of decorporalization, we can speak about the neo-fantastic of the disappearance of the body. In both cases, the body is the main producer of the supernatural, although presently the isotopy of this motif is based on regressive dynamics. Moreover, this article examines the cases of monstrous bodies in neo-fantastic literature, particularly *vagina dentata* as the source of the supernatural. It also analyzes the metaphorical and metonymical function of the body.

**KEY WORDS:** body, supernatural, *vagina dentata*, decorporalization, monster

Les représentations du corps semblent susciter l'intérêt des écrivains contemporains de langue française, les théoriciens, les philosophes et les artistes. Dans *L'Histoire du corps* monumentale dirigée par Jean-Jacques Courtine, les critiques modernes notent les mutations du regard porté sur le corps au XX<sup>e</sup> siècle : à cette époque-là, le corps humain a connu un bouleversement car la psychanalyse, la phénoménologie, l'existentialisme, l'anthropologie l'ont « inventé théoriquement » et l'ont « inséré dans les formes sociales de la culture » (2015 : 6). Au cours du XX<sup>e</sup> siècle,

on observe un foisonnement d'ouvrages, théoriques et romanesques, consacrés au corps<sup>1</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que le fantastique contemporain s'inscrive dans ce climat favorable pour la réflexion sur le corps et abonde en ses représentations. Il faut souligner que c'est une différence considérable par rapport au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle : ce fantastique traditionnel, et surtout sa déclinaison appelée le fantastique clinique, s'intéresse plus à l'esprit humain qu'au corps. L'esprit plein de mystères devient pour les maîtres du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle la source principale du surnaturel, le siège de pouvoirs extraordinaires et de phénomènes insolites<sup>2</sup>. Par contre, le néofantastique<sup>3</sup> cherche des voies nouvelles vers le surnaturel dans les écritures du corps en proposant tout un éventail des thèmes liés à la corporalité<sup>4</sup> et à la corporéité, pour ne citer que l'invisibilité, la décorporisation, l'hybridation, la duplication, la disparition, le corps artificiel, la monstruosité etc.

Vu l'importance de la thématique en question, nous nous proposons comme but d'examiner dans le présent article les tendances visibles les plus récurrentes dans les représentations du corps, source du surnaturel, chez les auteurs francophones du néofantastique.

---

<sup>1</sup> Par exemple: Andrieu, Boetsch, dir. (2008) ; Anzieu (1995) ; Bailly (1981) ; Barthe-Deloizy (2003) ; Baudry (1991) ; Boetsch, Herve, Rozemberg, dir. (2007) ; Brohm (2001) ; Butler (1993) ; Duncan (1996) ; Jeudy (2001) ; Marzano, dir. (2007).

<sup>2</sup> Voir à ce propos Ponnau (1987).

<sup>3</sup> Le néofantastique, ou bien le nouveau fantastique, est la déclinaison contemporaine du fantastique. Il joue souvent avec les clichés, thématiques et formels, du genre, renouvelle des formules usées en s'hybridant à d'autres genres de littératures de l'imaginaire. Cf. à ce propos: Baronian (1977) ; Andrevon (1980a, 1980b) ; Morin (1996) ; Bozzetto (2005) ; Gadomska (2012).

<sup>4</sup> La corporalité est la condition corporelle objective de chaque être vivant. Elle dépend des caractéristiques, fonctionnements, capacités et limites des corps. La corporéité n'est pas la corporalité, mais ce que les êtres humains pensent sur le corps. Si la corporalité est innée, la corporéité est une construction humaine. Elle dépend, entre autres, des cadres culturels, des époques et des sociétés, de l'état des connaissances, des savoirs autant que des ignorances, croyances et superstitions etc. Cf. Lowan (2016 : 1–10).

## Le corps : Le fantastique de l'apparition / Le néofantastique de la disparition

Depuis ses origines, le fantastique exploite le motif de l'apparition du corps spectral sous diverses formes, à savoir celles de fantôme, revenant, apparition, spectre, vision. En anglais et en allemand, les termes génériques désignant une partie de la production fantastique ont recours au thème de l'émergence du corps fantomatique parmi les vivants : rappelons que l'action des *Gespensstergeschichte*, *Ghost story* ou bien *Ghostly tale* s'appuie sur le motif en question qui devient ainsi un des poncifs du genre. La popularité du thème s'explique par sa profondeur historique : on prête foi à l'existence d'apparitions dans toutes les cultures et depuis la plus haute antiquité. À l'âge d'or du fantastique, c'est-à-dire au XIX<sup>e</sup> siècle, les récits des apparitions se distinguent par la quantité et la qualité d'écriture. Parmi leurs créateurs, on compte les plus grands écrivains, tels que Charles Dickens, Henry James, Edith Wharton, Théophile Gautier, Guy de Maupassant et beaucoup d'autres.

Dans le néofantastique, la quantité des récits de fantômes diminue toujours plus<sup>5</sup>, ce qui peut être lié à une trop grande codification du motif au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. Il est également éclipsé par d'autres thèmes et figures anxiogènes empruntés à la culture populaire<sup>6</sup>, visuelle<sup>7</sup> et virtuelle. Parmi ces nouvelles tendances, il faut évoquer le motif, très vaste, de la décorporisation : le fantastique de l'apparition (du corps) est remplacé par le néofantastique de la disparition (du corps). La décorporisation, l'origine du surnaturel, semble être étudiée dans le fantastique moderne sous toutes ses formes possibles, à savoir le morcellement, la fragmentation, la mutilation, la défiguration, la béance, la décomposition, la pourriture. Penchons-nous sur ce phénomène de plus près.

La nouvelle, au titre particulièrement significatif dans le contexte analysé – *L'Homme fragmenté*, de Jean-Pierre Andrevon développe le thème de la décorporisation en tant que générateur du surnaturel.

---

<sup>5</sup> Voir à ce propos Gadowska (2012).

<sup>6</sup> Il faut noter, par exemple, l'engouement pour la figure du psychopathe.

<sup>7</sup> Nous pensons à des personnages issus de bandes dessinées, de jeux.

Le motif est introduit, conformément aux techniques de l'écriture du fantastique, graduellement<sup>8</sup>, à l'aide de la dimension onirique qui crédibilise le transfert du surnaturel vers le réel. Le protagoniste du récit, Hector, s'inquiète de plus en plus d'un rêve bizarre qui le tourmente de manière obsessionnelle chaque nuit :

[...] je rêve que je m'allonge ! C'est comme si je devenais l'homme-caoutchouc en personne [...] C'est comme si mes bras et mes jambes tiraient chacun de leur côté, appelés par des motifs contraires. [...] Je me souviens d'avoir éprouvé cette légèreté, ce semblant d'ivresse mêlée d'une peur qui n'ose avouer son nom dans ces chutes interminables [...] à vrai dire, je m'inquiète. Cette sensation d'apesanteur, comme un étourdissement qui n'en finirait pas, et de savoir que mon corps me joue des tours, tout cela m'amuse moins que cela ne me perturbe.

Andrevon 1982 : 49

Hector a l'impression de perdre le contrôle de son corps. Il évoque une suite d'incidents qui, selon lui, en témoignent. Entre autres, au réveil ses chaussures sont sales alors qu'il les a nettoyées avant de se coucher, il y a du désordre dans son réfrigérateur bien qu'il soit maniaque de rangement, ses lettres pour sa femme défunte sont relues et laissées sans ordre dans son cabinet. Pour comprendre ce mystère, le protagoniste fait l'expérimentation suivante : le soir, il ferme son appartement à clé et met la clé dans une enveloppe collée. Le matin, après avoir dormi toute la nuit dans son lit, il constate des dégâts dans sa chambre tandis que l'enveloppe est intacte. Hector est convaincu que son corps est « l'auteur de tout ceci » (Andrevon 1982 : 54).

Il est à noter que le motif de la perte du contrôle de son corps ainsi que les épisodes mentionnés ci-dessus renvoient de manière intertextuelle à la nouvelle fantastique, aujourd'hui classique, à savoir *Le Horla* de Guy de Maupassant. Chez Maupassant pourtant, l'accent est mis sur les troubles mentaux du héros, le récit andrevonien ne met pas en cause l'état de santé psychique du narrateur : le psychiatre qu'Hector consulte

---

<sup>8</sup> Cf. La technique de la gradation / des signes avertisseurs du surnaturel. Cf. Gadomska (2012).

constate qu'il « n'a pas de tendance au délire » (Andrevon 1982 : 55). Le héros maupassantien est d'avis que c'est un autre être qui habite son corps et qui le gouverne tandis que le protagoniste andrevonien croit que c'est son propre corps qui commence à vivre d'une vie indépendante de sa volonté, que son corps acquiert une redoutable autonomie.

Le surnaturel continue à s'insinuer dans la vie du narrateur, ses rêves étant de plus en plus angoissants :

Je rêve que mon corps s'étire aux quatre coins de l'appartement, comme si chaque membre était doté d'une vie propre. Ma conscience reste comme un petit noyau dur et froid au creux du lit. Je SAIS que le reste de mon corps bouge et vit en dehors du moi, et je ne puis rien faire.

[...]

Ils ont recommencé. Je les entends qui marchent la nuit. Mes pieds. Mes jambes. Horrible sensation. Mes mains ouvrent les portes, elles fouillent. Quant à mes yeux...

Andrevon 1982 : 55 et 57

L'introduction du surnaturel dans les rêves du narrateur n'est pas due au hasard : rappelons que, selon la psychanalyse, les rêves permettent d'explorer l'inconscient du rêveur, c'est à travers la dimension onirique qu'un concept caché, une obsession, une crainte, une phobie peuvent être symboliquement mis en images (Jung 1964 : 43). Les rêves-symboles demandent toujours une interprétation individuelle car leur sens dépend du contexte et de la vie de celui qui rêve (1964 : 53). Le médecin reconnaît chez le héros « le sentiment de dissociation, perte d'unité du schéma corporel [...], angoisse de morcellement » (Andrevon 1982 : 55), son état de santé physique étant bon, sans « symptôme apparent » (1982 : 55) d'une maladie ou d'une anomalie quelconque. Pourquoi donc la corporéité du héros différerait-elle si considérablement de sa corporalité ? Est-ce sa situation personnelle particulière, c'est-à-dire la mort récente de sa femme et la retraite d'Hector, qui explique le malaise du protagoniste ? Est-ce le morcellement de son monde privé et professionnel qui s'exprime dans les sensations et les rêves sur le morcellement de son corps ?

L'hésitation au sens todorovien<sup>9</sup> du terme est maintenue jusqu'à l'explicit du récit : le lecteur et le protagoniste partagent cette incertitude sur la façon d'expliquer l'aventure d'Hector. La fin du récit change pourtant l'optique interprétative et met en valeur l'étrangeté du corps dans le néofantastique. C'est du rapport policier garantissant la crédibilité qu'on apprend comment se termine l'affaire d'Hector. Après être arrivés dans l'appartement du protagoniste, les policiers y trouvent :

Dans l'entrées, une paire de pieds humains, chaussés de chaussettes [...]. Nous n'avons relevé aucune trace de sang. Les pieds étaient propres. Les jambes et les genoux étaient sur un petit meuble bas [...]. Les yeux d'Hector Poi étaient collés sur l'écran du poste de télévision [...]. Les mains étaient posées sur l'abattant d'un secrétaire [...]. Dans la pièce à côté, une paire d'oreilles [...] était posée sur le transistor allumé. Dans une combinaison de dentelles, vraisemblablement féminines et posés devant la photo sous verre de Madame Poi (décédée voici trois mois) [...], nous avons trouvé l'appareil génital externe et le cerveau de Monsieur Poi. [...] Dans la salle de bains, nous avons trouvé les dents [...] posés sur la brosse, et les ongles disposés sur une lime. Le nez était posé sur le mouchoir. Dans la cuisine, [...] la langue d'Hector Poi était collée sur un reste de sorbet [...]. Sur la fenêtre de la cuisine, nous avons trouvé une paire de poumons rouges [...]. Enfin, dans les WC, il y avait le reste d'Hector Poi [...].

1982 : 59–60

Ce motif des parties séparées du corps humain n'est pas nouveau. Louis Vax évoque ce thème comme un de plus importants dans le fantastique : « [...] les diverses parties du corps humain, échappant à la direction centrale, se mettent à vivre d'une vie propre » (1979 : 27), ce qui « scandalise les côtés raisonnables de l'homme » (1979 : 27). L'angoisse du protagoniste concernant la fragmentation et l'autonomie des parties de son corps semble donc être finalement confirmée dans le récit, c'est sa corporalité (et non sa corporéité comme dans le récit fantastique clinique du XIX<sup>e</sup> siècle) qui épouvante. Le médecin légiste constate que « chaque organe semblait s'être séparé des autres sans aucune violence,

---

<sup>9</sup> Voir : Todorov (1970 : 29).

d'une volonté propre, comme si chacun d'entre eux avait suivi [...] une vocation particulière» (Andrevon 1982: 60). Et le protagoniste lui-même, en pensant à sa femme défunte, explique cette «vocation» de son corps ainsi: «J'explose de douleur quand je pense à elle» (1982: 58). En parlant des figures rhétoriques comme source de surnaturel dans le fantastique et ses genres voisins, Todorov mentionne le cas où le surnaturel naît lorsqu'on prête un sens propre à une expression figurée (1970: 84). Chez Andrevon, le surnaturel pur apparaît quand le corps d'Hector effectivement explose de douleur. C'est ce traitement particulier de la figure rhétorique qui est à l'origine du surnaturel pur dans le texte andrevonien, leur relation étant, selon Todorov, diachronique car la figure et le surnaturel ne sont pas présents au même niveau et leur relation est étymologique et non fonctionnelle (1970: 85).

Du surnaturel mis sous le signe de l'hésitation fantastique, l'interprétation du récit andrevonien se déplace donc vers le surnaturel pur, inexplicable par les lois de la réalité. Ainsi, le récit ambigu, jusqu'à présent conçu comme fantastique, entre dans le registre générique voisin, à savoir, selon Todorov<sup>10</sup> l'étrange pur ou bien son sous-genre – l'horreur. Le rôle du surnaturel dans le texte, s'appuyant sur la dynamique régressive du corps, ne peut donc pas être surestimé: c'est son mode d'apparition, d'introduction et de fonctionnement dans le récit qui peuvent influencer la catégorisation générique du texte.

L'anéantissement final du protagoniste, c'est-à-dire la fragmentation de son corps en constellation d'organes autonomes – une sorte de nouvelle géographie du corps «insulaire» métamorphosé en «archipelagique», invite également à réfléchir sur une redéfinition des limites de l'Un. L'unité du corps humain est mise en crise dans le néofantastique: cette permanence du motif du morcellement, de la fragmentation en témoigne. Le thème est naturellement associé à l'idée du manque, ce qui peut signifier l'impossibilité de la représentation du corps, sa «blan-

---

<sup>10</sup> Todorov souligne que l'étrange pur est un domaine très vaste et imprécis et qu'il relate des événements «incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites» (1970: 51). La réaction provoquée par les textes de l'étrange pur est «semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière» (1970: 52). Selon le critique, «la pure littérature d'horreur appartient à l'étrange» (1970: 52).



cheur »<sup>11</sup> pour reprendre le terme de David le Breton. Peut-être cette haine du corps vient-elle de la culture virtuelle s'appuyant toujours sur un manque de corps ?

Il y a pourtant des critiques qui dans cette récurrence de la décorporisation voient un besoin, un désir conscient de « faire la différence », de s'individualiser au sein de la société (Méchoulán 2004) ou bien une occasion de s'arracher à la pesanteur du corps pour ne plus être entravé par ses limites (Baudry 1991).

### Le corps : le (néo)fantastique des monstruosité

En parlant des représentations du corps dans le néofantastique, il est impossible de mettre sous silence le motif des monstruosité corporelles. Le fantastique moderne semble être traversé par les images du corps monstrueux, malade, déformé, handicapé, béant où nous voyons une autre manière d'aborder le motif de la décorporisation, de la disparition et du manque. Il serait vain d'y chercher les « hyper-corps », les corps iconiques, incarnant un idéal de beauté, de force physique et de santé<sup>12</sup>.

L'idée du corps sain dans un esprit sain ainsi que son contraire sont bien connus. La nouvelle *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours en propose une lecture métaphorique. Au seuil du récit, le héros, Jack Davidson incarne un idéal de bonheur : il fait carrière en tant que médecin, il est jeune, « au teint rose, à l'œil clair » (Bours 1977 : 13), sa fiancée, Mary, l'aime, il est entouré de respect social. Pourtant, une maladie mystérieuse qui défigure étrangement son corps change sa vie en un cauchemar. Le corps de Jack, jeune, beau, normal, littéralement disparaît remplacé par un tégument monstrueux :

Il se regarda dans le miroir. [...] Notre personnage dut se dire que Jekyll avait profité de la nuit pour devenir Hyde. Le souffle lui man-

<sup>11</sup> Rappelons que par la blancheur, Le Breton comprend l'état d'absence à soi plus ou moins prononcé (2015 : 35).

<sup>12</sup> Par contre, la bande dessinée ou bien la science-fiction abondent en images d'« hyper-corps » de surhommes et de super héros.

qua devant l'horreur qui lui faisait face : il avait la figure violacée, tuméfiée, les joues bouffies, les oreilles gonflées, cependant que ses paupières alourdis acceptaient à peine de s'ouvrir encore. Une épouvante [...] ! Au fil des heures cela se craquela, se gonfla en croûtes ; les vésicules en formation sur son derme, petites et serrées comme des grains de sable, commencèrent à suinter puis se rompirent. Il eut des squames, ses oreilles secrétèrent un liquide blanchâtre, il constata que ses cheveux s'agglutinaient en mèches. [...] On eût dit que le pauvre diable s'en allait en lambeaux.

Bours 1977 : 11-12

Dans la citation ci-dessus, Bours compare la métamorphose du héros à celle du bon docteur Jekyll en maléfique Hyde, le lecteur suppose donc que cette transformation physique de Jack est accompagnée d'un changement intérieur : « le mal [...] qui lui rongait la face d'un même mouvement dévorait son cœur [...] » (1977 : 16). L'existence de Jack est totalement bouleversée par sa maladie : son aspect physique horrible le sépare du monde, de son travail et de sa fiancée. Il commence à mener une vie nocturne, ne quitte sa maison que la nuit et fréquente, on ne sait pas pourquoi, les plus obscurs quartiers de Londres :

Le jeune médecin brillant, que ses clientes adulaient, qui portait sur le visage l'élégance et la distinction de sa classe, était-il réellement devenu ce fantôme hideux, cet être à la figure creusée de cratères et soulevée d'anthrax, gonflée de tumescences et d'indurations, qui eût épouvanté le dernier des mendiants de Whitechapel ?

1977 : 16-17

L'excipit du récit révèle le mystère de la métamorphose de Jack et met en valeur la fonction du corps dans ce récit. Les passants retrouvent dans la rue son corps mort, martyrisé par la maladie et en état de pourriture. Comme il porte un masque cachant son visage, on le lui ôte. La monstruosité de ce qui reste de sa figure est si épouvantable, qu'un des passants s'exclame : « Qu'est-ce que c'est que cette horreur ? » (1977 : 27). Et c'est dans la dernière phrase de la nouvelle que le narrateur éclaircit l'énigme : « Voilà quelle fut la seule épitaphe de Jack L'Eventreur [...] » (1977 : 28).

Le récit bourrien est par excellence une fiction de corps. C'est le corps de plus en plus malade, défiguré, repoussant qui se trouve au centre du texte et qui est la source de l'horreur. Les manifestations de plusieurs maladies dermatologiques et vénériennes dont souffre le protagoniste sont décrites dans les plus menus détails, ce qui est conforme à l'esthétique du (néo)fantastique s'appuyant sur le laid et l'abominable (Vax 1965 : 244 ) et ce qui, en tant que phénomène anxiogène, fascine et repousse à la fois<sup>13</sup> réarticulant le rapport au beau et au laid. L'étiologie de ces maladies-fléaux demeure mystérieuse<sup>14</sup>, inexplicable par la médecine, ce qui fait, par conséquent, naître l'effet de surnaturel révélateur et régénérateur du néofantastique corporel. Le dénouement du texte, révélant l'identité du protagoniste qui s'avère être le plus fameux tueur en série, contribue à l'interprétation métaphorique de l'histoire. Le corps monstrueux devient la manifestation physique d'un mal ontologique et incarne la faute morale du protagoniste. Il est donc possible, dans ce cas-là, d'attribuer au corps une fonction métaphorique ou sémantique.

Il existe également d'autres cas de fictions corporelles où le surnaturel apparaît lorsqu'on ne focalise l'attention du personnage et du lecteur que sur un membre choisi, que sur une partie du corps. La fonction du corps dans ce type de textes est différente par rapport à ce qui précède.

La nouvelle *Aurora* d'Alain Dorémieux en apporte un exemple probant. Le protagoniste du texte, Wilfried, tombe amoureux de sa voisine, belle et mystérieuse Aurora. C'est son aspect charnel extraordinaire qui attire le plus le jeune homme : Aurora est une femme d'une grande taille, au corps abondant, aux ongles acérés comme des griffes et environnée d'une odeur de musc. Pour la première fois, le surnaturel s'insinue dans le texte à travers le rêve qui exprime aussi bien le désir que l'angoisse du protagoniste. Wilfried rêve d'Aurora

venant nue et blanche dans le pénombre de la chambre qu'elle baignait d'une clarté née de son corps, et s'allongeant auprès de lui. Alors il rapetissait, devenait minuscule, et réduit à la taille d'un moucheron il était englobé par des montagnes de chair, roulait entre les seins,

<sup>13</sup> Joël Malrieu en parle plus (1992 : 80).

<sup>14</sup> Par exemple le protagoniste souffre de la syphilis bien qu'il prétende être chaste.

glissait le long du ventre, rampait à travers une forêt triangulaire et fauve, jusqu'à la caverne sombre qui béait, entrouvrant des parois rouge sang pour le happer. Une semaine durant, il nourrit des désirs obsédants, s'enferma dans un labyrinthe de rêveries, toile d'araignée dont Aurora était la tisseuse, et où il se débattait comme la mouche engluée.

Dorémieux 1996 : 199

Ces cauchemars font penser à certains tableaux<sup>15</sup> de Salvatore Dali qui peint souvent l'acte physique entre l'homme, être de petite taille, dévoré par la femme au corps plantureux. Il est également possible d'y voir une variation du motif néofantastique fréquent de la mante religieuse – la grande femme qui, telle la femelle de cet insecte, dévore l'homme minuscule durant la copulation<sup>16</sup>.

Wilfried rencontre plusieurs fois Aurora qui lui permet enfin de se serrer contre elle « avec l'envie de se perdre au fond de son corps » (1996 : 200), « avec le sentiment de s'abîmer dans la moiteur tiède de son cocon originel » (1996 : 202). Conformément à l'optique psychanalyste, Jean-Pierre Andrevon reconnaît dans la scène en question un fantasme œdipien sur la figure maternelle – l'objet de la fixation contrariée, malaisée du protagoniste (1980b : 5).

La scène clé de la nouvelle éclaire un peu le mystère d'Aurora. La femme invite Wilfried dans sa chambre. Lorsqu'il est nu, elle se dénude devant lui et Wilfried voit

Palpiter, se contracter, comme sous l'action d'une vie autonome, la cavité rose cyclamen, aux parois minuscules et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. Avant que la déglutition commence, Wilfried comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore.

Dorémieux 1996 : 205

<sup>15</sup> Par exemple : *Le visage du grand masturbateur*, *Ces derniers jours du printemps*, *La mémoire de la femme enfant*, *Plaisirs illuminés*, *Gala et l'Angélos de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques*. Voir à ce propos : Amaral (2010 : 34–38).

<sup>16</sup> Dans la nature, la mante religieuse femelle est aussi plus grande que le mâle.

La « forêt » que le protagoniste voyait dans ses cauchemars est fauve, « ce qui est plus qu'une couleur » (Andrevon 1980b : 5), ce qui reflète la nature sauvage d'Aurora<sup>17</sup> et ce qui cache un attribut de cette nature, un membre monstrueux de son anatomie, à savoir la *vagina dentata*. Ce mythe, tout d'abord folklorique, puis littéraire est présent dans presque toutes les cultures : américaines du Sud et du Nord, eurasiatique, africaine. Selon la version la plus répandue<sup>18</sup> unissant la sexualité à la dévoration, l'Eros et le Thanatos, le vagin de certaines femmes serait pourvu de dents, les hommes qui leur font l'amour, courent le risque d'avoir le membre viril tranché.

Les psychanalystes, les anthropologues et les sexologues s'intéressent à ce mythe<sup>19</sup>. Selon Lederer, il « repose sur l'universalité du fantasme gynophobique » (1970 : 44) et peut exprimer deux phobies masculines jugées par Freud majeures chez les hommes, c'est-à-dire la peur de castration et l'angoisse devant les organes génitaux de femmes perçues comme castratrices. La psychanalyse explique l'origine de ces phobies par l'obsession de l'enfant mâle, liée à sa mère et à ses dents. Cette obsession donne naissance à un déplacement psychologique qui crée, dans l'esprit de l'enfant, une fusion inconsciente entre la bouche de la mère et le sexe de la mère. Dans *Le Sexe de la femme*, Gérard Zwang, quant à lui, analyse les particularités du vagin denté de manière qui fait tout de suite penser à la nouvelle de Dorémieux : « Entre ses cuisses, la femme cache une bouche avide et dévoratrice, piège à l'affût du membre masculin.

<sup>17</sup> Il est intéressant que l'héroïne de Dorémieux porte le prénom désignant le moment de la journée qui suit l'aube. L'héroïne du film d'horreur *Teeth* (2007) de M. Liksteinstein, parlant aussi du motif du vagin denté, s'appelle Dawn qui signifie en français l'aube. Ces prénoms renvoient-ils à une sexualité naissante ?

<sup>18</sup> Voir à ce propos Neumann (1955 : 168), Delpech (1994 : 13).

<sup>19</sup> Parmi leurs travaux étudiant la persistance culturelle du mythe en question, il faut évoquer, entre autres : l'article *Dévoration* de G. Lascaut (2008), *Penser avec les dents* de J. Gallinier (2012) ainsi que *Les Mythologiques* de C. Lévi-Strauss (2009). Ce dernier reprend plusieurs versions du mythe du vagin denté (par exemple le mythe Kalapalo, Crow, Wawai) et souligne sa polyvalence : dans certaines versions du mythe, les femmes au vagin denté sont présentées comme bienveillantes et vertueuses, dans d'autres comme dévoratrices et cruelles. R. Gessain (1957) cite également une version « positive » du mythe où le vagin denté accomplit une fonction rassurante de barrière qui empêche à l'homme de s'engloutir dans le sexe féminin.

Le danger s'accroît, dans cette terrifiante conception, par la possible présence de dents autour de l'orifice vaginal. Les pétales vulvaires s'ouvrent alors comme ceux d'une fleur Carnivore, happant le sexe de l'homme comme la plante qui gobe une mouche » (2012 : 245). En parlant du fantasmatique du vagin denté, Robert Gessain souligne également les parallélismes entre la bouche et le vagin denté : « Pour certains hommes, la femme apparaît comme d'autant plus dangereuse qu'elle possède dans leurs fantasmes, deux bouches dévoratrices, qu'elle est (comme certains monstres dessinés par R. Grandville) doublement » (1957 : 248).

C'est la focale mise sur ce membre monstrueux de la femme qui devient la source puissante du surnaturel et de l'horreur dans le récit de Dorémieux. Aurora n'est pas un être humain, elle est probablement un monstre hybride d'une femme et d'une plante carnivore. Son ventre accomplit, comme dans le mythe-archétype, le rôle de sa bouche par laquelle elle dévore ses amants et expulse en dehors leurs restes non digérés. La fonction de la mise en évidence d'une partie du corps est, selon nous, métonymique : la femme y est réduite à son vagin. Le vagin denté domine, éclipse, redéfinit la figure féminine dans la nouvelle : les autres parties du corps d'Aurora ne sont pas décrites par l'auteur, ne sont pas non plus importantes dans la structure du texte. C'est ce détail mythique d'anatomie féminine qui exerce une fascination et une répulsion en même temps, et qui captive toute l'attention du protagoniste et du lecteur.

### Le corps néofantastique : les conclusions

La permanence du corps dans le néofantastique est évidente. Les écritures corporelles suivent une évolution : du fantastique de l'apparition vers le néofantastique de la disparition. Le corps y apparaît/disparaît sous le signe de la décorporisation, du manque – motifs porteurs du surnaturel. C'est la corporalité (et non la corporité) monstrueuse qui épouvante car, dans la majorité des cas, le surnaturel s'avère être pur : l'existence des corps monstrueux, fragmentés, pourris n'est pas finalement mise en cause. Par conséquent, ce traitement surnaturel des motifs corporels peut influencer la catégorisation générique du texte : le surnaturel hésitant se déplace souvent vers le surnaturel pur.

Les images des corps qui abondent dans le néofantastique sont hors du commun par leurs anormalité et laideur. Pourtant, elles provoquent, tel le phénomène anxiogène, une réaction complexe d'attirance et de répulsion, redéfinissent l'être humain ainsi que la géographie de son corps, et réarticulent le rapport au beau et au laid.

Les corps (morcelés, monstrueux, malades, pourris) qui contribuent à la naissance du surnaturel accomplissent également d'autres fonctions dans le récit néofantastique : métaphorique – lorsque le corps est le signe de quelque chose, et métonymique quand une partie du corps remplace sa totalité en focalisant en même temps toute l'attention du lecteur et du protagoniste.

## Bibliographie

- Amaral do A.L. (2010) : « Dali et le symbole de la mante religieuse ». *L'Anuario de Literatura*, Vol. 15, n° 1.
- Andrevon J.-P. (1980a) : « Préface ». In : Idem : *L'oreille contre les murs*. Paris, Denoël.
- Andrevon J.-P. (1980b) : « Préface ». In : Idem : *Le livre d'or de la science-fiction. Alain Dorémieux*. Paris, Presses Pocket.
- Andrevon J.-P. (1982) : « L'Homme fragmenté ». In : *L'immeuble d'en face*. Paris, Denoël.
- Andrieu B., Boetsch G., dir. (2008) : *Dictionnaire du corps*. Paris, CNRS éditions.
- Anzieu D. (1995) : *Le moi-peau*. Paris, Dunod.
- Baillya B. (1981) : *La géographie du bien-être*. Paris, PUF.
- Baronian J.-B. (1977) : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Barthe-DeLoizy F. (2003) : *Géographie de la nudité, être nu quelque part*. Paris, éditions Bréal.
- Baudry P. (1991) : *Le corps extrême*. Paris, L'Harmattan.
- Boetsch G., Herve C., Rozemberg J.-J., dir. (2007) : *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Paris, éditions de Boeck.
- Bours J.-P. (1977) : « Celui qui pourrissait ». In : Idem : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- Bozzetto R. (2005) : *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence, PUP.
- Brohm J.M. (2001) : *Le corps analyseur, essais de sociologie critique*. Paris, Economica.

- Butler J. (1993): *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York, Routledge.
- Courtine J.-J., dir. (2015): *L'Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Points.
- Delpech F. (1994): « Le vagin denté : variantes ibériques ». In : *Des monstres : Actes du colloque de mai 1993 à Fontenay-aux-Roses*. Fontenay-Saint-Cloud, École Normale Supérieure.
- Dorémieux A. (1996): « Aurora ». In : *La Grande Anthologie du fantastique*. Dir. J. Goimard, R. Stragliati. Paris, Omnibus.
- Duncan N. (1996): *Body space: destabilizing geographies of gender and sexualities*. London, Routledge.
- Gadomska K. (2012): *La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Katowice, Wydawnictwo UŚ.
- Gallinier J. (2012): « Penser avec les dents ». *L'Homme*, pp. 203–204.
- Gessain R. (1957): *Vagina dentata dans la clinique et la mythologie*. Paris, PUF.
- Jeudy J.-P. (2001): *Le corps et ses stéréotypes*. Paris, Circé.
- Jung C.G. (1964): « Essai d'exploration de l'inconscient ». In : *L'Homme et ses symboles*. Éd. C.G. Jung. Paris, Laffont.
- Lascaut G. (2008): « La Dévoration ». In : Idem : *Figurées, défigurées : petit dictionnaire de la féminité représentée*. Paris, Ed. du Félin.
- Le Breton D. (2015): *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris, Ed. Métailié.
- Lederer W. (1970): *Gynophobia ou la peur des femmes*. Paris, Payot.
- Lévi-Strauss C. (2009): *Les Mythologiques*. Paris, Plon.
- Lowan E. (2016): « De la corporalité à la corporéité ». In : *Corporalité et Corporéité*. Toulouse, Association ALDÉLAN, Maison de la philosophie.
- Malrieu J. (1992): *Le Fantastique*. Paris, Hachette.
- Marzano M., dir. (2007): *Dictionnaire du corps*. Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- Méchoulan É. (2004): *Pour une histoire esthétique de la littérature*. Paris, PUF.
- Morin L. (1996): *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit blanche.
- Neumann E. (1955): *The Great Mother*. Princeton, Princeton University Press.
- Ponau G. (1987): *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, CNRS.
- Todorov T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Vax L. (1965): *La Séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- Vax L. (1979): *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF.
- Zwang G. (2012): *Le sexe de la femme*. Paris, La Musardine.